25.

CHERUBINO LAGÔA

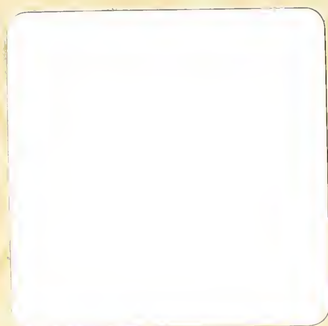
"A Virgem e o Menino Jesus"

RETABOLO

DA

Ordem 3.ª de S. Francisco do Porto

Porto — Imp. Commercial — R. da Conceição.



"A VIRGEM E O MENINO JESUS"

"A VIRGEM E O MENINO JESUS"

RETABOLO DA ORDEM 3.ª DE S. FRANCISCO DO PORTO,

O SR. ÉMIL PACULLY

E O AUTHOR DO PRESENTE OPUSCULO

CHERUBINO LAGÔA

Ad perpetuam rei memoriam.
(Lemma d'antigas inscripções.)



MDCCCXCVIII
IMPRENSA COMMERCIAL
29—Rua da Conceição—37

PORTO

A MADONNA

DA ORDEM 3.ª DE S. FRANCISCO DO PORTO



0m,64 × 0m,505

UMA MADONNA

Meu caro M. d'Oliveira Ramos.

Costumam os pintores, representar a Verdade no fundo d'um poço. Não serei eu quem affirme have-la encontrado. O que, porém, posso e devo asseverar-lhe, é que procuro com verdadeiro affan e altivo pensamento desforçar os meus de imposições extranhas em questões d'Arte.

Em asserto ao exposto, é que lhe

Off.ᵉ

este desvalioso escripto

o seu

Porto, 31 de Maio de 1898.

Cherubino Lagôa.

O que vai transcripto a pag. 12 do presente ensaio de critica d'Arte, encontra-se exarado no Livro d'Honra da Ordem 3.ª de S. Francisco da Cidade do Porto.

Trata-se ali d'um retabolo do dominio da citada Ordem, no qual se acha pintada a Virgem e o menino Jesus.

O author d'esse escripto, attribue a pintura a Francesco Francia, como tudo melhor se evidencia da materia reproduzida.

Este artigo é assignado por Émil Pacully em 15 de Novembro de 1895.

É caso para dizer-se: «Doctus cum libro», isto é,

Tirae-lhe os livros e a sciencia é nulla.

Porto, 3 de Maio de 1898.

CHERUBINO LAGÔA.

O author do presente ensaio, discorda por completo da opinião exarada no referido Livro de Honra, pelas razões que em seguida põe sob os olhos de quem tiver a paciencia de lêr a materia controvertida, materia esta tão sobre modo ingrata que não conta leitores em Portugal.

Posto isto, convem que se saiba que esta sua opinião é de todo o ponto individual e vai por tanto exempta de citações comprovativas de qualquer critico extranho, por muita que seja a sua reconhecida authoridade. Mais tarde virão a lume essas citações, como derradeiras e irrecusaveis provas da sua opinião pessoal, que, em boa verdade se diga, não tendo o cunho de individualidade critica da Arte, está como que a pedir o soccorro de authoridades abalisadas em questões de Escolas e Mestres de pintura.

Para esse fim, vai o presente ensaio instruido, não só com a opinião transcripta do supra citado extrangeiro, com a contestação d'esta pelo author do presente escripto, mas com a doutrina do critico fran-

cez Henri Laborde, author do artigo sobre a Escola Bolonheza e vida do Mestre Francesco Raibolini, por appellido Francia, a cuja Escola pertence e finalmente como epilogo o *golpe de misericordia* na pessoa do critico allemão na controversia sujeita.

Esta a materia de que se compõe o presente escripto, que o author submette á apreciação das rarissimas pessoas que se interessam pelas cousas da Arte em geral ou pittorica em particular.

Segue-se a referida opinião.

«Il y a trois semaines je fus conduit par un Monsieur de ma connaissance dans la Salle du Secrétariat de l'Église S. Francisco pour regarder un tableau de Vieira. A cette occasion, je vis un petit tableau dans la même Salle qui attira mon attention de la manière la plus vive. C'est une Madonne pliant les mains en prière et entouré d'une quantité de petits anges. Devant elle il y a un enfant dormant et couvert à demi corps d'une couverture dorée. L'impression qui j'en ai eu fut celle d'un tableau de Francesco Francia, peintre bolognais qui a

fait son premier tableau dans l'âge de quarante ans après avoir travaillé jusque là comme aurifice. Il fut estimé dans son temps comme peintre du premier rang et Raphael lui même lui fit le compliment d'être le meilleur peintre des Madonnes.

«Voilà mon impression. Si c'est vrai je me dis que le tableau est fait par Francesco Francia ou par son école, il doit être peint en bois. Je demandai donc aux employés: Le tableau est peint sur bois, n'est ce pas? On affirma ma question. C'est une chose très remarquable que Francesco Francia et son école travaille en bois pendant que presque touts les autres peintres italiens de ce temps travaillerent sur la toile.

«Mais ce qui est plus caracteristique encore c'est que les yeux de la Madonne qui a des cheveux blonds chataignes a des yeux profondement noirs. C'est la une originalité de Francesco Francia.

«Le sujet que l'auteur de notre tableau a peint fut un sujet très familier à Francesco Francia. Il y a même un tableau de Francia où la Madonne fut representée avec un enfant devant elle.

«Le coloris de la chair est celle de l'école bolognaise qui fait déjà entrevoir le coloris qu'on trouve plus tard chez Guido Reni. Les couleurs des vêtements, fraiches, determinées et bien satiées sont italiennes et du temps de Raphael. La couronne d'or decorée de pierres précieuses, la bordure dorée et surtout la couverture du lit en brocas d'or très fin rapellent le vieux aurifice.

«L'expression douce gracieuse et profondémment dévote de la Madonne et aussi celle de l'enfant ravissant dont les rêves paraissent aussi legers que la voile qui environne son petit corps transparent, rappellent tout-à-fait les Madonnes de Francesco Francia qui furent tant admirées par son charme spécial.

«Il est clair que le tableau ne fut pas fait après la vie de Raphael, c'est après 1520 environ, parce que les proportions du corps ne sont pas très parfaites. Les anges aussi nous montrent une date plutôt anterieure que posterieure de Raphael. J'ai cru trouver au commencement une signature et une date de 22; dans le cas, si le tableau

fut fait en 1522 il ne pourrait pas être par Francesco Francia qui fut déjà mort, il faudrait l'attribuer à son fils Giacomo très parfait aussi et souvent confondu avec Francesco Francia, mais je ne crois plus du tout qu'il y a une signature. Les signes qu'on a cru voir sont des décorations de la dentelle du coussin sur le quel l'enfant dort; on voit celà par la repetition continuelle des formes par lesquelles ces signes semblants *(sic)* sont faits. Du reste la finesse des mains qu'on trouve dans ce tableau manque à Giovanni Francia. Je crois donc de le pouvoir attribuer a Francesco Francia.

Émil Pacully.

Porto 15 Novembre 1895. (1)

(1) Por muito lida que é entre nós a lingua de Racine, tenho por inutil a traducção do original transcripto, que, seja dito entre parenthesis, não prima nem pela idêa, nem pela grammatica; e senão veja-se como e com a sem cerimonia costumada o author do citado artigo forma do substantivo francez *satiété* o verbo *satier* e muito mais quando diz:

COULEURS SATIÉES!

Grosso modo.
Por um theor imperfeito.

O monumento artistico, cuja reproducção phototypica se vê no principio do presente ensaio, pertence a uma das Escolas italianas predecessoras da Renascença, chamada por consenso geral, mas sem duvida, indevidamente, perfeita ou classica. (1)

O monumento em questão, visto á luz da critica d'Arte, revela a ausencia por completo, das altas qualidades da Escola da Renascença. Não possue como esta a independencia das formas obsoletas, a energia, a composição, a belleza, a força e a graça na Ar-

(1) O facto de reputar o quadro da Escola Italiana não quer dizer que não se possa attribuir a auctor portuguez.

te. É a velha Escola dos ingenuos, dos timidos, dos exiguos. É a sequencia, a continuação da Escola Bysantina, d'essa Escola que condemnava o estudo das estatuas, consideradas idolos, as formas vivas do homem, a carne, isto é, o peccado; d'uma Arte, finalmente que reputava a pintura como meio de ensinamento religioso, posto ao alcance de todas as intelligencias e não a arte que fallasse ás paixões humanas, causando na admiração das formas o alheamento do espirito dos fieis. É um dos ultimos elos da cadêa, que liga a Escola antiga a uma Arte nova, essa inesperada aurora rompendo de subito as sombras que escondem uma transfiguração de prodigios. Dissipadas ellas, irrompe, mal se sabe como, o gigante da Arte, Miguel Angelo, o profundo Leonardo de Vinci, o angelico Raphael Sanzio, a Trindade da Arte. É o novo Verbo. A concepção original, a composição grandiosa, o modelado, a graça, a côr, a luz, a sombra, o movimento, a vida, as paixões, a belleza, o amor, tudo!... Mas a Arte nova, como se fosse a Venus pagan, vista a travez de tenuissima

gaze, não esconde de todo as peregrinas graças da belleza classica e deixa-nos antever o gozo das formas plasticas, levando-nos o espirito ao mundo sensual gentilico, sem que nos revele os mysterios e promessas d'um mundo melhor. Não é a Virgem casta que tem pejo de si propria, e que foge da propria imagem sem que se prenda como Narcizo ao vêr o sugestivo vulto no espelho cristalino de ridente e mysteriosa lympha.

Mas essa mesma incorrecção, essa ingenuidade de composição, esse mysticismo, essa comprehensão dos assumptos religiosos, essa quasi que Arte primitiva é que constitue na minha humilima opinião, o grande attractivo, o subido merito, o maior merito d'este monumento que attribúo á epoca immediatamente anterior ao vidente Masaccio.

Examinando-se com attenção as qualidades artisticas do retabolo em questão, vê-se que a ordenança da composição alem de commum, pecca na sua ponderação, que é como o equilibrio da composição pittorica.

*

Com effeito nota-se que o Menino acha-se mais distanciado do centro, do que devia estar. Isto faz com que a Virgem, não obstante achar-se um tanto voltada para o lado direito, não possa contemplar o rosto de Jesus, com os seus olhos d'um azul escuro, e não pretos como diz o critico de que venho fallando. Por esta forma a Virgem contempla o espaço vazio que medêa entre o Filho e o espectador do quadro.

Passando ao desenho vê-se que o Menino é incorrecto. O braço sobre que pousa a cabeça, se é que a pousa, é aleijado. Incorrectos tambem são a cabeça e o corpo da Virgem.

O limbo dos anjos que é d'uma confusão extrema revela a ausencia da belleza da linha curva na Arte primitiva christã.

Se se examinar a corôa e a forma brutal ou violenta como se adapta á cabeça da Mãe de Deus, quem se atreverá a dizer que o quadro é obra d'um aurifice de nome, d'um admiravel gravador de moedas e medalhas, do Mestre emfim d'uma Escola italiana?

E ha! Esse alguem é o author de que

me occupo, é o Sr. Émil Pacully, o escriptor da analyse feita á Obra-Prima da Misericordia do Porto, publicada em varios jornaes Portuguezes e na «Gazette des Beaux-Arts», de Paris, de que o «Jornal do Commercio» e a «Voz Publica» deram extractos; *o critico abalisado* por signal. (1)

Se se passar agora á luz do quadro, esta é tão mal distribuida que a muito custo se comprehende. Bem examinada vê-se que a parte allumiada é tão sómente o rosto da Virgem e a parte do pescoço, quando é certo que a cabeça da Mãe de Deus pendida, como se vê, intercepta a luz a esta parte do corpo. E cousa estranha, o corpo do Menino, que se acha mais proximo do espectador, é esse mesmo que recebe uma luz fraca e incerta. Isto faz com que a cabeça da Virgem, estando alem do plano do Menino Jesus, por effeito de luz demasiada, acha-se áquem d'este e fora da tela portanto.

(1) Vid. o opusculo "A Obra-Prima da Irmandade da Misericordia do Porto„ do author do presente ensaio.

É typico n'este quadro o lençol dobrado com rendas e bem assim a camisinha do infante.

Como attenuante ao exposto cumpre-me dizer, não sem justissimo receio de errar, qual o valor artistico e historico do monumento sobre o qual incide a critica modesta e despretenciosa, mas á qual se não poderá negar, crêmos, o merito de probidade. O simples facto d'esta obra veneravel ser anterior á Escola da Renascença dá-lhe uma estimação senão unica, pelo menos rarissima. O valor d'este quadro, que é inestimavel, está na razão inversa dos tempos. É um precursor da Arte moderna, com todos os seus defeitos, mas tambem com as virtudes mysticas da Escola christan. É a Arte, não já na sua infancia, mas na passagem para uma nova phase da sua existencia, na vespera da sua transformação, quer dizer a substituição da Arte religiosa pela belleza das formas, mas que por muito formosa que é não falla á alma dos timidos e ingenuos. É a Arte na religião d'um povo com todo o seu ascetismo christão, e não a Arte correcta, de côr sadia inundada de luz, de vida e de

explendor não vistos, mas a final de contas, pagan, como fôra pagan a origem da sua rejuvenescencia, cega do amor material e das grandezas e vaidades mundanas. Esta falla aos sentidos, aquella aos espiritos asceticos de seculos que vão longe.

É digno de respeito este inestimavel, venerando e mystico monumento da arte italiana do começo do seculo xv!

Sinto não ter podido examinar miudamente o retabolo em questão. Quantas vezes d'esses exames meticulosos se tem chegado á authenticidade do quadro. Uma lettra, um monogramma, um emblema, uma data, não poucas vezes resolvem problemas julgados insoluveis. Infelizmente encontra-se por toda a parte grande repugnancia, para não dizer indolencia, que não consente que se toque na Arca Santa, muitas vezes de nullidades artisticas.

O quadro em questão tem um vidro, que se acha em contacto immediato com a pintura. Para a completa conservação d'esta convem que se colloquem quatro reguinhas de madeira entre os dous corpos em

contacto, como é de meu uso fazer, ou como diz Henry Migford no seu livrinho «Preservation of Pictures»:

«The surface of the picture, should not be allowed to touch the place which covers it; there is sometimes a decomposition of the salts used in the manufacture of glass, wich is ruinous to colours, where it comes in contact, and should be avoided by fixing the picture at least one eight of a inch distant»; o que quer dizer em lingua portugueza:

«A superficie da pintura não deve por forma alguma tocar no vidro que reveste o interior da moldura. Dá-se algumas vezes uma decomposição de saes empregados na factura do vidro, prejudicialissima ás côres quando postas em contacto, o que se evita fixando a pintura, desviada um oitavo de pollegada do encaixe da moldura» ou mais facilmente segundo o meu processo.

Não esqueça, consoante diz o citado auctor, pôr novo fundo na moldura e sobre

as costas d'este ou da grade, quatro tiras de papel ou de panno, devidamente colladas nas juntas da taboa ou grade da moldura.

....

Só agora é que reconheço a temeridade do meu ouzio, escrevendo sobre tão delicado assumpto. Quanto melhor não fôra:

Do laranjal em flôr, á sombra amiga
haurindo-lhe o perfume que embriaga,
alheio a luctas vans, inglorias, tristes;
sem que da turba o vozear escute
viver na dôce paz do esquecimento.

Isto succedeu como se viu no anno de 1895 e só hoje 25 de Maio de 1898 é que tive occasião de copiar a opinião do allemão Émil Pacully. A imprensa portugueza mas muito particularmente o «Branco e Negro» no seu n.º 14 de 1896 deu noticia da *descoberta* do author do quadro, a qual puz de remissa até melhores ou mais opportunos dias.

Não eu, mas Henri Laborde, dirá da vida de Francesco Francia, mais propriamente

de Raibolini. O estudo completo d'aquelle, póde ver-se na grande obra de Charles Blanc, sob o titulo «Escola Bolonheza», «Histoire des Peintres de toutes les écoles».

Ouçamo-lo:

Francesco Francia, ou melhor Raibolini, (o nome de Francia, veio-lhe do ourives com quem esteve no começo da sua aprendisagem) [1] só revelou o seu talento de pintor em uma idade na qual os mestres da Arte teem de ordinario manifestado o poder do seu genio, n'uma idade que não chegaram a attingir, entre outros Raphael e Georgino, por exemplo. Contava perto de quarenta annos, quando, em resultado de

[1] D'esta mesma opinião é Adolpho Siret no seu «Dictionnaire Historique des Peintres», quando diz: «No seu principio foi excellente ourives e gravador, mas o seu genio arrastou-o para a pintura. Amigo de Raphael que louvava o seu talento e a quem procurou imitar a maneira na sua velhice, pintou n'esta idade o famoso *S. Sebastião,* tido por muito tempo na conta de modelo da escola bolonheza pelas suas proporções academicas».

alguns ensaios feitos a occultas pintou em 1490 para o altar da capella dos Felicini, erecta na Egreja da Misericordia, um quadro que assignou por este theor: *Franciscus Francia Aurifice*, como para attenuar a sua inexperiencia, recordando as obras que executava em outros ramos da arte.

Ou fosse calculo ou modestia, a precaução segurando o successo da obra foi proveitosa á reputação do Mestre. Causou espanto o merito de novo genero, em quem muito tempo havia dera provas de excellente gravador de moedas e medalhas, mas cuja habilidade até então restricta a certas habilitações artisticas, não deixava presentir a precisão do pincel, e a sciencia do colorido. Manifestando sob uma forma imprevista as suas naturaes aptidões, Francia introduzia tambem um aperfeiçoamento consideravel na pratica da mesma Arte, a saber: um contorno exacto, um modelado mais puro, formas mais verdadeiras e um gosto de composição menos arida: estes os progressos que a nova maneira tinha em vista popularisar. A escola bolonheza, graças a Francia, participava agora do movimento

iniciado pelos grandes mestres de Florença, de Padua e de Veneza: começava a entrar na liça, senão *a lattere,* pelo menos no couce das outras escolas italianas e sem que se podesse glorificar de possuir um Leonardo da Vinci, nem um Mantegna ou um Bellini, ella encontrava no talento que acabava de revelar-se uma distincção honrosa para o presente e para o futuro uma garantia e um exemplo.

O successo que acolheu o primeiro quadro de Francia renovou-se durante o curso do mesmo anno, por occasião de outro quadro pintado para João Bentivoglio e robusteceu-se mais e mais com a apparição de mais tres que se seguiram. A reputação do mestre augmentava de cada vez mais e tanto que no fim de algum tempo esta contrabalançava pelo menos se não excedia áquella dos pintores contemporaneos de mais fama, a ponto de que, dos discipulos formados nas outras escolas, mais de um vinha a Bolonha acabar a sua educação artistica. Com muita mais razão, os artistas bolonhezes procuravam com a melhor vontade adquirir os conhecimentos que interessassem aos progres-

sos do seu talento e do seu orgulho nacional. Aditemos que dirigindo com assiduidade esta numerosa escola, executando por sua propria conta quadros e pinturas a fresco, Francia ainda tinha lazeres para desenhar modelos para a gravura; elle proprio gravava medalhas e exercia as funcções de *mestre de cunhos* da Casa da Moeda. Quem o sabe? Talvez que a elle se devam em grande parte os progressos da impressão italiana no decimo sexto seculo, talvez, cotejando certas datas, estudando certos factos recentemente commentados por um critico dos mais auctorisados em similhante materia (1) presumir-se-ha que o inventor dos caracteres typographicos empregados por Alde Manuce, este *Franciscus Bononiensis,* cujo nome figura no prefacio de *Virgilio* em 1501, não seja outro senão o mesmo Francia.

Finalmente para apreciar os outros ta-

(1) Vide o interessantissimo trabalho publicado por M. Panizzi sob o titulo *Chi era Francesco da Bologna?* Londres 1858.

lentos de Francia, basta que recorramos a certas testemunhas incontestaveis e consultar as medalhas e as peças que assignou com o seu nome, ou poz em circulação como suas na epoca em que era director da Casa da Moeda. A moeda de João Bentivoglio por exemplo é um bello specimen da sua habilidade n'uma Arte, a qual, ou seja por instincto, ou seja por maior experiencia do meio, desenvolve de ordinario qualidades de desenho e de estylo superiores ás das producções do seu pincel. Algumas vezes porém, nas obras do aurifice bolonhez a fraqueza da execução, amesquinha as intenções já debeis ou incertas: exemplo, a moeda cunhada em memoria da entrada de Julio II em Bolonha depois da expulsão de Bentivoglio. Nada mais natural do que a hesitação com a qual Francesco tratou esta medalha que consagra a lembrança do triumpho de Julio II, inscrevendo sobre o novo dinheiro estas palavras: «*Bononia per Julium à tyranno liberata*». Quem sabe com que vontade se encarregaria elle d'este trabalho! Deixaria de lembrar-se que esse tyranno fôra durante

longos annos seu protector e amigo, e que as funcções de mestre de cunhos que recebia da confiança do novo soberano, as recebera d'aquelle cuja queda lhe ordenaram celebrasse? Francesco Raibolini teve a honra insigne de encontrar em Marco Antonio um interprete e em Raphael um amigo.

Dizem os biographos que depois de terminar a sua Santa Cecilia, Raphael dirigiu directamente a Francia o seu quadro destinado como se sabe, á Egreja de *S. Giovani in monte*, em Bolonha. Uma carta da qual se citam as passagens muitas vezes, acompanhava a remessa, e Raphael, submettendo a Santa Cecilia ao juizo do seu amigo, pedia-lhe reparasse as avarias que o quadro podesse soffrer durante a viagem e até que corrigisse com a sua mão qualquer cousa que lhe parecesse defeituosa... Raibolini conhecia pessoalmente Raphael e tambem este o conhecia pois que Sanzio lhe escrevia em data de 5 de setembro de 1508 o seguinte: «O vosso retrato é magnifico e tão parecido que chega a illudir-me. Creio estar comvosco e ouvir-vos fallar». Francia morrendo em 5 de janeiro de 1517 mal se

sabe se chegou a vêr a obra maravilhosa de Sanzio da qual o aspecto, diz-se, produzia a morte em quem não podesse pintar similhante prodigio.

Finalmente em Francia, o author da Madonna pintada para a familia Felicini e de tantas outras composições religiosas, nas quaes nem sempre se encontra o grande rigor requerido, nota-se o sentimento que não deixa de ter elevação e graça.

A elle se devem muitos retratos, mais seductores do que profundamente expressivos. Não é um mestre de primeira ordem; não tem, diga-se com inteira verdade o que só é patrimonio das organisações de todo o ponto superiores,—o imprevisto na invenção e a austeridade absoluta no estylo. Em compensação sem que fallemos da importancia que tem como Chefe da Escola Bolonheza, elle possue qualidades sobre modo valiosas, dá provas d'uma habilidade tal de execução que o eleva a ponto de merecer um dos primeiros lugares na classe dos mestres secundarios. Raphael que era authoridade no caso, escrevia de Roma a Francia a respeito das Virgens que estava em ves-

peras de enviar ao Cardeal Riario e a outro Prelado: «Admira-las-hei com essa vontade e satisfação com que ando em busca das vossas Virgens, para louva-las por que não conheço outras mais bellas», a começar pelas suas e pelas Madonas de Fra-Angelico, que tinha visto em Florença. Abstrahindo-se porém de algum excesso de cortezia e exagero nas formas, o elogio era merecido.

O exposto, creio, convence o mais incredulo, de que é de todo o ponto impossivel que o retabolo possa ser da mão de Francesco Raibolini, mas dando-se de barato que a minha doutrina e a de Henri Delaborde não logrem convencer ninguem, reservo-me o *golpe de misericordia* para a pessoa do *illustre investigador* e este é a phototypia que vai em seguida, a qual ponho sob os olhos do leitor, e que é a cópia

do quadro de Francesco Raibolini, representando a «Virgem, o Menino Jesus, alguns Santos e o retrato do donatario Bartholomeo Felicini», quadro este no qual se vê o historico S. Sebastião.

Veja-se agora como andou bem avisado Henri Laborde quando disse com respeito ao Mestre: «Rien de plus convenablement ordonné, rien de plus sage, au double point de vue du dessein et du coloris, que les nombreuses compositions religieuses qu'a laissées ce judicieux artiste.»

Dando por findo o presente ensaio de critica feito sobre o retabolo falsamente attribuido a Francia ou á sua escola, não devo deixar de notar a similhança que encontro, entre a cabeça do Santo que se depara no ultimo plano do lado direito do observador, e por traz do S. Sebastião, com o retrato que Charles Blanc, publica no começo da vida do Mestre Raibolini.

Será em boa verdade, o retrato do Mestre? Póde bem ser que sim, sem grande violencia á boa razão.

Mas, perguntará o leitor: — Quem é o Author do retabolo? A quem não viu os


ECCE AGNVS DEI

muzeus nacionaes, e extrangeiros, o silencio é a melhor resposta.

Não sei, como a Pythonissa d'Eudor, evocar, em vez da sombra de Samuel, aquella do author da *Madonna,* que o mysterio esconde.

E disse.

*

Preço 250 reis